amph.
Eng. Lit.
M.

Massinger, Philip

MASSINGER'S „THE DUKE OF MILAN" UND SEINE QUELLEN.

31761 09426949 5

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOCTORWÜRDE

DER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

VEREINIGTEN FRIEDRICHS-UNIVERSITÄT

HALLE-WITTENBERG

VORGELEGT VON

ERICH GERHARDT

AUS WITTENBERG.

HALLE a. S.
HOFBUCHDRUCKEREI VON C. A. KAEMMERER & CO.
1905.

Meinen teuren Eltern

und

meinem lieben Onkel Karl Gerhardt

Dr. phil. der Universität Freiburg i. Breisgau,
Kgl. Preuss. Major a. D. und Ritter des Eisernen Kreuzes,

als Zeichen der Dankbarkeit

gewidmet!

In der vorliegenden Arbeit soll es meine Aufgabe sein, Philip Massinger's Tragödie „The Duke of Milan" zu behandeln, und zwar mit besonderer Rücksicht darauf, welchen Quellen der Dichter die verschiedenen Teile seines Dramas entnommen hat und wie er sich zu jenen verhält in bezug auf Handlung und Charaktere. Dabei werde ich Gelegenheit haben, auf die Änderungen hinzuweisen, die Massinger mit seinen Vorlagen vorgenommen hat, und auf ihre Ursachen, soweit sie im Dichter selbst und in dem herrschenden Zeitgeschmack liegen.

Ich habe meiner Arbeit die Ausgabe von William Gifford zu Grunde gelegt, die mit wertvollen kritischen und erklärenden Anmerkungen London 1813 in 4 Bänden erschien und trotz mancher in neuerer Zeit veröffentlichten Ausgaben unseres Dramatikers noch immer die beste und genaueste ist, und beginne jetzt mit dem Titel der ältesten Ausgabe unseres Stückes[1]): „The Dvke of Millaine. A. Tragedie. As it hath beene often acted by his Maiesties seruants, at the Black Friars. Written by Philip Massinger. 4°. London 1623. Printed by E. A.[2]) for Edward Blackmore, and are to be sold at his shop at the great south doore of Pauls."

Es gibt ein Exemplar dieser ersten, jetzt sehr seltenen Ausgabe, die mit Korrekturen von Massinger's eigener Hand[3])

---

1) Gifford, a. a. O. vol. I, pag. 233.

2) Dies ist wahrscheinlich der bekannte Londoner Buchdrucker Edward Allen.

3) Auf der Titelseite dieses Exemplars lautet der Name unseres Dichters nicht Massinger, sondern Massenger. Gifford, a. a. O. vol. I, Advertisement pag. 3. Demnach wäre dies Exemplar der ersten Ausgabe von dem von Gifford abgedruckten verschieden, was gelegentlich vorkommt.

und einigen Versen an seinen Freund Sir Francis Foljambe, einen Edelmann aus Derbyshire, versehen ist. Unser Drama, das am 20. Januar 1623 veröffentlicht wurde,[1]) ist gewidmet „to the Right Honourable, and much esteemed for her high birth, but more admired for her virtue, the Lady Katherine Stanhope, Wife to Philip Stanhope, Baron of Shelford." Aus der weiteren Dedikation unserer Tragödie — „my misfortunes having cast me on this course" — können wir ersehen, dass Massinger nur aus pekuniärer Not für die Bühne schrieb.

Nach Koeppel[2]) dienten Massinger als Vorlagen für sein Drama drei verschiedene Werke:

1. Flavius Josephus. „De bello Judaico". Liber I. cap. 22.
2. Flavius Josephus. „De antiquitatibus Judaicis". Liber XV. cap. 3, 6, 7.
3. Francesco Guicciardini. „Storia d'Italia". Liber XVI—XIX.

Aber noch ein anderes Werk hat unser Dichter zu seiner Tragödie benutzt, wie ich später[3]) beweisen werde, nämlich:

4. Shakespeare's „Othello".

Ich will nun untersuchen, bis zu welchem Grade Massinger seine Quellen benutzt hat.

Dass unser Dichter in seiner romantischen Liebes- und Eifersuchtstragödie den Spuren eines Historikers folgt, ist längst festgestellt worden.[4]) Die Geschichte der unglücklichen

---

1) Fleay, A Biographical Chronicle of the English Drama. London 1891. vol. I, pag. 212.

2) Quellenstudien zu den Dramen George Chapman's, Philip Massinger's und John Ford's. In „Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker". Strassburg 1897. Heft 82, pag. 90 und 92.

3) pag. 41—45.

4) Langbaine, An Account of the English Dramatic Poets. Oxford 1691. vol. I, pag. 355.

Judenkönigin Mariamne aus dem Geschlechte der Hasmonäer, der Gattin Herodes des Grossen — denn diese ist das Vorbild zu unserer Marcelia — hat in allen Literaturen eine Beachtung gefunden wie selten ein Stoff aus der alten Zeit; und dies ist auch leicht erklärlich, denn die Begebenheiten, die uns der jüdische Geschichtschreiber[1]) in seinen beiden oben erwähnten Hauptwerken erzählt, eigneten sich wegen ihres vielbewegten Inhalts ganz besonders zu einer dramatischen Bearbeitung.[2])

Die beiden ältesten englischen Dramatisierungen dieses Stoffes sind folgende zwei: Schon 1613 war in London erschienen „The Tragedy of Mariam, The Faire Queene of Jewry. Written by that learned, vertuous, and truly noble Ladie Elizabeth Carew.“[3]) 1622 folgte, gleichfalls in London, das zweite Mariamne-Drama: „The True Tragedy of Herod and Antipater, with the Death of Faire Mariam“ von William Sampson und Gervase Markham.

Beide Dramen sind nur noch in je einem Exemplare im Britischen Museum zu London vorhanden und waren mir nicht zugänglich. An eine wesentliche Beeinflussung Massinger's durch diese Stücke kann wohl kaum gedacht werden;[4]) allerdings ist es möglich, dass Massinger die erste Anregung zu seiner Arbeit durch diese beiden Dramen erhielt, von denen ja das zweite nur ein Jahr vor seiner Tragödie erschien.

Ich beginne jetzt mit der Quellenuntersuchung unseres Dramas, und zwar schicke ich jedesmal eine Inhaltsangabe der einzelnen Scenen voraus, um dann die Vergleichung mit den Vorlagen folgen zu lassen.

---

1) Den Flavius Josephus habe ich in der siebenbändigen lateinischen Ausgabe von Benedictus Niese, Berlin 1888, benutzt.

2) Landau, Die Dramen von Herodes und Mariamne. In Koch's Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte. Neue Folge. vol. IX, pag. 185 ff.

3) Fleay, a. a. O. vol. I, pag. 44 ff.

4) Landau, a. a. O. vol. IX, pag. 186.

Akt I.

Scene 1.

In einer Vorhalle des Herzogsschlosses von Mailand sehen wir die drei Höflinge Graccho, Giulio und Giovanni, jeden mit einer Flasche Wein in der Hand. Graccho fordert in feurigen Worten seine beiden Freunde zur Fröhlichkeit und zum Trinken auf und lässt die Herzogin hoch leben, deren Geburtstag heute gefeiert wird.

Nachdem sie alle die Bühne verlassen haben, kommen die beiden Herren vom Staatsrate Stephano und Tiberio. Stephano gibt seiner Verwunderung darüber Ausdruck, dass den Herzog so schwere Sorgen bedrücken, und dass er von Tag zu Tag gegen seine Umgebung unzugänglicher werde; keine Person seines Hofes wage daher noch, eine fröhliche Miene zu zeigen. Doch Tiberio belehrt ihn, dass der Herzog Ludovico Sforza allen Grund zu seiner traurigen Stimmung habe, denn alles, was der Wunsch seines ganzen Lebens gewesen sei, stehe jetzt auf dem Spiele. Wir erfahren, dass Sforza in dem Kriege zwischen Kaiser Karl V. von Deutschland und König Franz I. von Frankreich die Partei des französischen Königs ergriffen hat. Eine Entscheidungsschlacht zwischen den beiden Heeren wird in Kürze stattfinden, und der Herzog ist in banger Unruhe, welcher der beiden Feldherren den Sieg erringen werde.

Aber an einem Tage wenigstens — so fährt Tiberio fort — wolle Sforza alle Sorgen vergessen und sich ganz dem ungestörten Genusse seines einzigen Glückes hingeben, nämlich an dem heutigen Geburtstage seiner über alle Massen geliebten, schönen und tugendsamen Gattin Marcelia. Weiter erzählt uns der Höfling, dass es dem Herzoge als die höchste Aufgabe erscheine, seine Marcelia glücklich und zufrieden zu machen, und wir er ihr diene, so solle auch seine ganze Umgebung ihrem leisesten Winke gehorchen, ein Bestreben, in dem er so weit gehe, dass er sogar seine eigene Mutter Isabella und seine einzige Schwester Mariana zwinge, sich den Befehlen der Herzogin

zu beugen. Natürlich ertrügen Mutter und Schwester eine solche Abhängigkeit nur höchst unwillig; nach aussen hin seien sie ruhig, warteten aber nur auf eine günstige Gelegenheit, ihren Hass gegen Marcelia auslassen zu können.

Nachdem uns Tiberio so über die Verhältnisse am Herzogshofe unterrichtet hat, geht er mit Stephano weg, um an der Geburtstagsfeier teilzunehmen.

Diese Scene ist in ihrer Ausarbeitung ganz Eigentum unseres Dramatikers. Sachlich lässt sich folgendes aus dem jüdischen Historiker herausziehen. In „De bello Judaico" I, 22 berichtet Flavius Josephus [1]) von der leidenschaftlichen Liebe des Königs Herodes zu seiner Gemahlin Mariamne und von dem tiefen Grolle, den die Schwester und Mutter des Königs gegen die Königin hegen.

Alle in der ersten Scene auftretenden Personen, d. h. Graccho, Giulio und Giovanni, Tiberio und Stephano, sind von Massinger frei erfunden.

Scene 2.

Hier erblicken wir Francisco, Isabella und Mariana in einem Zimmer des Schlosses. Beide Frauen weigern sich zuerst entschieden, an Marcelias Geburtstagsfeier teilzunehmen und, wie Mariana höhnisch sagt, „to be a spot in her proud train"; doch Francisco weist sie darauf hin, dass sie mit ihrer Teilnahme nicht der Herzogin, sondern dem Herzoge einen Gefallen tun, er nimmt Marcelia in Schutz, und seine glänzende Überredungskunst siegt schliesslich. Mit den an Mariana gerichteten Worten: „Yet, be wise; soar not too high, to fall; but stoop to rise" verlässt er die Bühne.

In dieser kurzen Scene bewegt sich Massinger völlig selbständig; alles ist seine Erfindung. Von Wichtigkeit für den Gang der Handlung ist es, dass hier zum ersten Male Francisco auftritt, der ja im Verlaufe des Dramas eine so bedeutungsvolle Rolle spielen soll. Während Isabella und

1) Von jetzt ab werde ich der Kürze wegen „De bello Judaico" mit „Bell Jud." und „De antiquitatibus Judaicis" mit „Ant. Jud." abkürzen.

Mariana entsprechende Figuren in der Quelle haben, nämlich Isabella = Kiparim, Mariana = Salome, ist die Person des Francisco teils auf Flavius Josephus, teils aber auch — und das werde ich noch später[1]) genau zu beweisen versuchen — auf Shakespeare's „Othello" zurückzuführen.

Psychologisch fein hat es der Dichter verstanden, den Hass der Isabella und Mariana gegen die Herzogin darzustellen. Wohl gelingt es dem Francisco, die beiden Frauen zu besänftigen, aber wir haben das Gefühl, dass die Beruhigung nicht lange dauern, dass schliesslich doch einmal ihr Groll gegen Marcelia zum Ausbruche kommen wird.

Scene 3.

Wir werden jetzt nach dem Bankettsaale versetzt, in dem die Geburtstagsfeier der Herzogin stattfindet. Nachdem einige Diener die Festtafel gedeckt haben, erscheinen Tiberio, Stephano, Francisco, sowie Sforza mit Gemahlin, Isabella, Mariana und Gefolge.

Doch all der Festesjubel, den uns Massinger jetzt so anschaulich und so glänzend schildert, soll bald getrübt werden. Mitten in der Geburtstagsfeier, bei der Ludovico sich in Lobpreisungen und Liebesbezeugungen für seine wunderschöne Gemahlin erschöpft, tritt die Peripetie ein: der Herzog erhält einen Brief von seinem General Gasparo, der ihm mitteilt, dass er unmittelbar vor der Schlacht mit dem Kaiser stehe. Doch Sforza wirft den Brief von sich, drängt die Sorgen mit Gewalt zurück und fordert zu erneuter Lust auf, um nicht seiner Marcelia die Festesfreude zu verderben. Als aber gleich darauf ein zweiter Bote kommt mit der Hiobspost, dass Gasparo besiegt und gefallen, dass König Franz gefangen sei, da verwandelt sich sein Trotz in gänzliche Mutlosigkeit. Er bricht unter der Last des Unglückes zusammen und heisst alle ausser seiner

---

1) Vgl. pag. 44—45.

Gattin weggehen; der Maskenmusik [1]) gebietet er zu schweigen. Dasselbe Motiv hat John Ford in seinem Drama „The Broken Heart" verwertet, wo die Heldin Calantha während des Tanzes eine Unglücksbotschaft nach der anderen empfängt, ohne sich scheinbar dadurch stören zu lassen, obwohl ihr Herz dabei bricht.

Der Marcelia erklärt nun Ludovico, dass er nicht für sich selbst, sondern für sie bange, und dass es ihm ein schrecklicher Gedanke sei, im Falle der Eroberung von Mailand seine Gemahlin in der Gewalt eines anderen zu wissen; aber diese Besorgnis weisst die Herzogin mit den stolzen Worten zurück: „I was born only yours, and I will die so!"

In solcher Stimmung findet den Herzog sein treuer Freund, der Markgraf von Pescara, der auf der Seite Karls gekämpft hat und ihm nun den Rat gibt, sich lieber der Gnade des Kaisers anzuvertrauen, als weiteren Widerstand zu versuchen; jedes Zögern könne unberechenbare Folgen haben. Sforza schickt sich daher ins Unvermeidliche und beschliesst, am folgenden Tage mit Pescara nach dem kaiserlichen Lager aufzubrechen.

Aber jetzt, wo er sich seinem Feinde auf Gnade und Ungnade ergeben will, drückt ihn die Sorge um seine Krone und sein Land weit weniger, als die Furcht um das Schicksal seiner Gattin. Der immer wieder auftauchende Gedanke, es könne jemand während seiner Abwesenheit Marcelia für sich gewinnen, verleitet ihn jetzt zu einer Handlung, die den Anfang der Katastrophe bildet, und deren Furchtbarkeit ihm selbst ganz klar ist, zu einem Plane, dessen schrecklichen Inhalt er seinem Günstlinge Francisco folgendermassen eröffnet:

„Thus, then, Francisco:
I now am to deliver to your trust
A weighty secret; of so strange a nature,

1) Zu Massinger's Zeit fügte man gern neben komischen Zwischenscenen auch Maskentänze in die Dramen ein.

And't will, I know, appear so monstrous to you,
That you will tremble in the execution,
As much as I am tortured to command it;
For't is a deed so horrid, that, but to hear it;
Would strike into a ruffian flesh'd in murders,
Or an obdurate hangman, soft compassion."

Eine Eifersucht, die nur aus dem Übermasse seiner Liebe zu erklären ist, lässt den Herzog fürchten, Marcelia könne ihm während seines Aufenthaltes beim Kaiser untreu werden oder, falls er vom Sieger getötet würde, einen anderen heiraten, während er sie so sehr liebt, dass er im Tode wie im Leben mit ihr vereint bleiben will. So erteilt er denn seinem Schwager und Günstlinge Francisco, dem er unbedingt vertraut, den geheimen Befehl, die Herzogin umzubringen, falls er nicht lebend zurückkehren sollte.

Francisco verspricht nach einigem Sträuben, den Auftrag auszuführen, begnügt sich aber nicht mit dem mündlichen Befehle, sondern lässt sich noch eine unbestimmt abgefasste schriftliche Fixierung geben, angeblich zum Schutze seiner Person, in Wahrheit aber zu einem anderen Zwecke, wie wir später sehen werden. Mit dieser sehr wirkungsvollen Scene, wohl der packendsten des ganzen Stückes, schliesst der erste Akt.

Dass Massinger in unserer Scene ganz von seiner Quelle abhängig ist, sehen wir sofort. Wie hier im Drama der Herzog, so übergibt bei Flavius Josephus „Bell. Jud." I, 22 und „Ant. Jud." XV, 3 der König vor der Abreise seinem Schwager die Gattin mit dem geheimen Befehle, sie zu töten, falls ihm etwas zustossen sollte. Wie bei dem englischen Dramatiker Ludovico dem Francisco, als seinem Schwager, unbedingt vertraut, so wird von dem jüdischen Historiker in „Bell. Jud." I, 22 ausdrücklich betont, dass Herodes den Gemahl seiner Schwester, Josephus, für durchaus treu und zuverlässig hält. Wenn ferner unser Titelheld aus Furcht, es könne jemand während seiner Abwesenheit

Marcelia in seine Gewalt bekommen, den bekannten Befehl gibt, so finden wir in „Ant. Jud.“ XV, 3 die entsprechende Nachricht, dass Herodes nur aus dem Grunde den Auftrag erteilt, weil er bei seiner grossen Liebe zu seiner Gemahlin im Leben wie im Tode mit ihr vereint sein will.

In der Sache stimmt also unser Dichter völlig mit seiner Vorlage überein, wenn er auch dieser ganz entschieden überlegen ist, denn trocken erzählt alles der Chronist, lebendig dagegen spielen sich die Vorgänge bei Massinger ab.

Die Scenerie, d. h. das Bankett, die Trauerbotschaft u. s. w., ist eigene Erfindung des Dramatikers; auch der Markgraf von Pescara hat keine entsprechende Person bei Flavius Josephus. Von einer Aufzeichnung des Befehls, den der Fürst seinem Schwager gibt, findet sich gleichfalls keine Spur bei dem Historiker. Massinger weicht in diesem wichtigen Punkte deshalb von seiner Quelle ab, weil er die schriftliche Festlegung des Mordauftrages für den Gang seines Dramas noch weiter braucht.

Akt II.

Scene 1.

Die Scene führt uns nach einem offenen Platze vor dem Schlosse, wo zunächst nur Tiberio und Stephano auftreten. Aus dem Gespräche der beiden Staatsräte erfahren wir, dass der Herzog im Vertrauen auf die Ehrenhaftigkeit seines Schwagers von Mailand abgereist ist, ohne irgend einem das Ziel der Reise genannt zu haben. Zu seinem Stellvertreter hat er für die Dauer seiner Abwesenheit den Francisco eingesetzt und ihm absolute Vollmacht erteilt. Am Hofe ist man, wie Tiberio berichtet, über die plötzliche Abreise Sforzas erstaunt; man mutmasst wohl, dass sie im Zusammenhange mit der Niederlage der Franzosen stehen könne; doch Genaueres ist nicht bekannt, zumal da aus Francisco nichts herauszubekommen ist.

Erst jetzt, am Anfange des zweiten Aktes, hören wir etwas über die Vergangenheit dieses Mannes, der im Verlaufe des Dramas eine so wichtige Rolle spielen soll. Francisco verdankt nämlich, wie uns Tiberio mitteilt, seine angesehene Stellung einem früheren intimen Verkehre des Herzogs mit seiner Schwester Eugenia, die Ludovico nach seiner Bekanntschaft mit Marcelia treulos verlassen hat:

„To smother this,
As honours never fail to purchase silence,
Francisco first was graced, and, step by step,
Is raised up to his height."

Wir vernehmen ferner von Tiberio, dass am tiefsten die Abreise des Herzogs seiner Gemahlin zu Herzen geht, die nun allem Schmucke entsagt, Trauerkleider anlegt und in stiller Zurückgezogenheit für den Gatten betet.

Aber gerade dieser Zeitpunkt ist der Isabella und Mariana, die jetzt erscheinen, höchst willkommen, um ihren lange unterdrückten Hass gegen die Herzogin vorläufig wenigstens durch Worte auszulassen. Besonders Mariana glaubt, als Gattin des Statthalters Francisco, jetzt sei der rechte Augenblick gekommen, ihren Groll gegen Marcelia auszulassen. Beide Frauen beauftragen daher den Graccho, eine Kreatur Marianas, und einige angeworbene Musikanten, vor den Zimmern der Herzogin Musik zu machen, um sie in ihrer Einsamkeit zu stören.

Als diese, unwillig über den Lärm, auf den Balkon heraustritt, verspotten und beleidigen sie die beiden und wollen schon in ihrer grenzenlosen Wut zu Tätlichkeiten übergehen. Da erscheint Francisco und beendet dadurch den Streit, dass er kraft seiner Vollmacht Gattin und Schwiegermutter, die übrigens ihr Benehmen gegen Marcelia nicht beschönigen, ins Gefängnis werfen und Graccho nebst den Musikanten auspeitschen lässt, alles dieses jedoch, wie wir später erfahren, weniger aus Gerechtigkeitsgefühl als

aus dem Verlangen, der Herzogin einen Dienst zu erweisen und sie sich dadurch zu verpflichten. Er ist nämlich in unlauterer Absicht zu seiner Herrin gekommen, deren Reize ihn schon längst bezaubert haben, und glaubt jetzt, wo ihr Gatte fort ist, sie seinem Begehren willfährig machen zu können.

Nachdem alle bis auf ihn und Marcelia die Bühne verlassen haben, beginnt er denn ihre Vorzüge und Tugenden zu preisen, und als die Herzogin in ihrer Keuschheit nicht begreift, was er damit bezweckt, wirft er die Maske des Biedermannes von sich und macht ihr offen freche Anträge. Aufs höchste empört, weist diese den Schurken energisch zurück; da greift Francisco zum letzten Mittel, um seinen Vorsatz zu erreichen: er versichert der Herzogin, dass Sforza sie nicht mehr liebe:

„You think he loves you
With unexampled fervour; nay, dotes on you,
As there were something in you more than woman:
When, on my knowledge, he long since hath wish'd
You were among the dead; — and I, you scorn so,
Perhaps, am your preserver".

Als Beweis für die Wahrheit seiner Aussagen verrät er sein furchtbares Geheimnis und zeigt das Schriftstück vor, verschweigt jedoch wohlweislich, dass er den Mordbefehl nur dann befolgen solle, wenn der Herzog nicht lebend zurückkehre. Da aber die näheren Umstände, unter denen der Auftrag auszuführen ist, auch in dem Schriftstücke nicht vermerkt sind, erblickt Marcelia in ihrem Gattten fortab ihren Feind.

Francisco erbietet sich nun, ihr das Leben zu retten, wenn sie sich seinen Wünschen füge; den Herzog und seine eigene Gattin Mariana würde er dann aus dem Wege räumen und mit ihr, der Geliebten, an irgend einen entlegenen Ort entfliehen, um dort ungestört sein Glück zu

geniessen. Aber alle seine Bemühungen sind vergeblich! Trotz der grössten Listen bringt er es nicht fertig, die Herzogin zur Untreue zu bewegen, und wenn auch in ihr allmählich Zorn über Sforzas Benehmen aufsteigt, was Massinger psychologisch fein schildert, ist sie doch standhaft genug, den Verführer entschieden zurückzuweisen, ihn mit Schmähungen zu überhäufen und ihm für immer derartige Anträge zu verbieten: „I prefer the hate of Sforza, though it mark me for the grave, before thy base affection!"

Durch das abweisende Verhalten Marcelias wird aber Francisco in eine höchst gefährliche Lage gebracht, die er auch sehr wohl erkennt. Gelingt es ihm nicht, die Herzogin für sich zu gewinnen, so wird die Sache dem Herzoge bekannt, der ihm den Verrat nie verzeihen, im Gegenteile ihn schwer bestrafen wird. Ein „Zurück" kann es also für ihn nicht mehr geben; und so beschliesst er denn, auf dem einmal eingeschlagenen Wege des Verbrechens fortzuschreiten, komme auch, was da wolle. Unser nur aus einer Scene bestehender, ungemein dramatischer Akt schliesst mit Franciscos Worten:

„I am lost
In the discovery of this fatal secret.
Curs'd hope, that flatter'd me, that wrongs could make her
A stranger to her goodness! All my plots
Turu back upon myself, but I am in,
And must go on: and, since I have put off
From the shore of innocence, guilt be now my pilot!
Revenge first wrought me; murder's his twin-brother:
One deadly sin, then, help to cure another!"

Diese Scene ist mit grosser Kunst verfasst. Stofflich folgt Massinger hier in den Hauptsachen seiner Vorlage; doch ist es sein Verdienst, dass er das Dramatische seiner Quelle mit vielem Geschicke herausarbeitete. Eine Steigerung

der Wirkung erreicht er vor allem durch die Erfindung des Liebesantrages, den Francisco an Marcelia macht. Von diesem findet sich nicht die geringste Andeutung bei Flavius Josephus.

Der Hauptpunkt, in dem unsere Tragödie mit der Vorlage übereinstimmt, ist der Verrat des geheimen Befehls. Wie in „Bell. Jud." I, 22 und „Ant. Jud." XV, 3 Herodes zu Octavianus geht, so eilt bei Massinger der Herzog zum Kaiser; wie dort Josephus, so verrät hier Francisco den Auftrag.

Doch die Motive des Verrates sind bei dem Dramatiker ganz anders als bei dem Historiker. Während Josephus nicht aus böser Absicht das Geheimnis ausplaudert, sondern nur, um der Königin die grosse Liebe ihres Gatten zu beweisen, der nicht einmal im Tode von ihr getrennt sein wolle, tut dies Francisco lediglich zu dem Zwecke, um Marcelia's Liebe zum Herzoge zu ertöten und sie ganz für sich zu gewinnen. Ganz anders aber als bei unserem Dichter wird der Beweggrund des Verrates dargestellt in „Ant. Jud." XV, 7, wo Soëmus sich durch Geschenke und Schmeicheleien der Königin verleiten lässt, den Befehl des Königs mitzuteilen. Auch dass Francisco sich bei der Herzogin dazu erbietet, Ludovico und Mariana, seine eigene Gattin, zu beseitigen und mit ihr zusammen zu entfliehen, ist eigene Erfindung des Dramatikers. Ebenso findet sich davon nichts in der Chronik, dass die Schwester des Stellvertreters zugleich die verlassene Geliebte des Fürsten ist. Wohl lesen wir in „Bell. Jud." I, 22, dass Josephus mit Herodes verwandt ist, in „Ant. Jud." XV, 3 erfahren wir sogar ganz klar, dass er sein Schwager ist; aber sonst steht er in keinem inneren Zusammenhange mit dem Könige.

Die ganz kurze Andeutung des Flavius Josephus in „Bell. Jud." I, 22 und „Ant. Jud." XV, 7, dass Mariamne mit Schwägerin und Schwiegermutter in schlechtem Einvernehmen steht, dass auch bald Schimpfworte auf beiden Seiten fallen, hat Massinger dahin umgestaltet, dass er

Isabella und Mariana vor den Zimmern der Herzogin, um diese zu ärgern, ein Ständchen aufführen lässt. Den Vorgang so trocken darzustellen, wie ihn der jüdische Historiker berichtet, war eben für unseren Dichter undenkbar. So erfand er denn verschiedene höchst dramatische Nebenhandlungen, welche die Scene sehr spannend und interessant machen. Ich meine z. B. ausser der bereits erwähnten Musik vor den Fenstern Marcelias den ungemein lebhaft geschilderten Streit der drei Frauen, das energische Eingreifen Franciscos, dessen ganz überraschend kommenden Liebesantrag an die Herzogin und sein Anerbieten, Sforza und Mariana zu töten, wenn sie ihm seine Wünsche erfüllen wolle. Alle diese Einzelepisoden zeigen Massinger als den selbständigen Psychologen und Dramatiker, der sich durchaus nicht sklavisch an seine Quelle bindet.

Akt III.

Scene 1.

Der Schauplatz ist das Lager des siegreichen Kaisers vor Pavia. Die drei kaiserlichen Offiziere Medina, Hernando und Alphonso treten auf und reden vom Kriege mit seinem Plündern und Beutemachen sowie von ihrem Siege über die Franzosen. Alle drei sind der Ansicht, dass Ludovico sich bedingungslos unterwerfen wird. Auch Karl V., der jetzt mit dem Markgrafen von Pescara und Gefolge erscheint, erwartet bestimmt, dass Sforza sich vor ihm demütigen und ihn um Gnade anflehen wird. Aber es kommt ganz anders! Die Scene zwischen Karl und Sforza charakterisiert scharf und treffend die echte Heldennatur des Herzogs und ist von grösster dramatischer Wirkung.

Von starker Bedeckung herbeigeführt, tritt Ludovico stolz und als freier Mann dem mächtigen Monarchen entgegen, so dass Hernando unwillkürlich ausruft: „A suitor, in the devil's name!“ Und dieser Stolz ist berechtigt. Denn wenn auch Sforza sich nicht auf glänzende Erfolge

stützen kann — sein Heer ist geschlagen, sein Feldherr gefallen — so ist doch trotz dieses Missgeschickes seine Seelenstärke und sein Selbstvertrauen nicht gebrochen, auch nicht sein innerer Adel, der ihm über alles Unglück hinweghilft. Weit davon entfernt, dem Sieger in seinem Glücke zu schmeicheln und ihn um Gnade für Thron und Leben zu bitten, gesteht er offen ein, er habe dem Kaiser alles Verderben gewünscht und bereue auch jetzt nicht, für Franz die Waffen ergriffen zu haben, den er viel höher achte als irgend einen anderen Fürsten. Er legt nun Karl die Gründe dar, die ihn zum Verbündeten der Franzosen gemacht haben: tötlicher Hass gegen den Kaiser und Dankbarkeit gegen den König, der ihm stets ein Freund gewesen und mit Geld und Truppen geholfen habe. Sollte er jetzt seine Anhänglichkeit mit dem Leben büssen müssen, so fürchte er sich nicht, da bei der Niederlage seines Verbündeten sein eigener Untergang nebensächlich sei. Wolle ihn aber Karl in Hinblick auf seine Treue selbst zum Freunde haben und ihn in Gnaden aufnehmen, so würde er sich ihm ebenso dankbar erweisen, als seinem besiegten Bundesgenossen; für den Wegfall der Plünderung würde er das kaiserliche Heer reichlich entschädigen.

Wenn Ludovico Sforza von dem Sieger dieselbe edle Gesinnung erwartet hat, die er für seine Person hegt, so wird er hierin nicht getäuscht. Der Kaiser, der es anerkennend ausspricht, dass der Herzog nicht die krummen, falschen und verworfenen Mittel der Feigheit gebraucht habe, der durch seine freie, offene Sprache gerührt ist, verzeiht ihm von ganzem Herzen. Grossmütig ruft er Ludovico zu:

„All former passages of hate be buried:
For thus with open arms I meet thy love,
And as a friend embrace it; and so far
I am of robbing thee of the least honour,
That with my hands, to make it sit the faster,
I set thy crown once more upon thy head.“

War es dem Herzoge nicht schwer geworden, den Kaiser für sich zu gewinnen, so gelingt es ihm noch viel leichter, die Offiziere auf seine Seite zu bringen. Diesen spendet er reichliche Geldsummen und bittet sie dann, seine schnelle Abreise zu entschuldigen, falls der Kaiser nach ihm fragen würde. Denn die Sehnsucht nach seiner heissgeliebten Gattin lässt ihm keine Ruhe, und schon vorhin, bei der so wichtigen Unterredung mit Karl, von deren Ausgange Thron und Leben für ihn abhingen, war er nur von einem einzigen Gefühle beherrscht, nämlich von dem Gedanken an seine geliebte Marcelia. Die Bedenken seines Freundes Pescara, seine eilige Rückkehr nach Mailand könne beim Kaiser Verdacht erregen, beseitigt er mit dem Hinweise, dass er Karls Worten unbedingt vertraue:

„Alas!
I live not here; my wife, my wife, Pescara,
Being absent, I am dead!“

ruft er kurz vor Schluss der Scene in seiner Sehnsucht nach der Gemahlin aus.

Unsere Scene zeigt wieder die grosse Kunst des Dramatikers, der seiner Vorlage weit überlegen ist und seiner Erfindungsgabe freien Spielraum lässt.

Die im Anfange auftretenden drei Offiziere sind Neuschöpfungen Massinger's, im übrigen aber Nebenpersonen, die für den Gang der Handlung kaum ernstlich in Betracht kommen.

Dagegen ist in dem Teile der Scene, der uns die Unterredung Karls mit Sforza berichtet, eine Benutzung der lateinischen Quelle deutlich erkennbar. Fast genau so wie in „Ant. Jud.“ XV, 6 Herodes gegen Octavianus auftritt, benimmt sich im Drama Ludovico gegen den Kaiser. Beide, der italienische Herzog sowohl wie der jüdische König, bitten ihren siegreichen Gegner keineswegs um Gnade, sondern bekennen offen ihre Freundschaft mit dem be-

siegten Verbündeten; bei Flavius Josephus geht Herodes sogar so weit, dass er vor den Augen des Siegers erklärt, er habe leider wegen eines eigenen Feldzuges gegen die Araber seinem Freunde Antonius in der Schlacht selbst nicht helfen können; dafür aber habe er ihm Geld und Getreide geliefert. Beide, Herodes und Sforza, bieten dann ihrem bisherigen Gegner dieselbe Treue an, die sie ihrem Bundesgenossen gehalten haben, beide erreichen durch ihr furchtloses Verhalten, dass ihnen der Sieger die Krone wieder aufsetzt und sie mit grossen Ehren in Gnaden entlässt.

Alles in allem zeigt diese Scene, dass Massinger seine Quelle nur sehr frei verwertete. In der Chronik werden wir blos mit dem siegreichen Gegner, nicht mit einer einzigen Person seines Gefolges bekannt gemacht, wogegen im Drama nicht weniger als drei Offiziere aus Karls Begleitung auf die Bühne kommen; ferner denkt der jüdische König bei seiner Unterredung mit Octavianus, der ihn zuvor in der Schlacht bei Actium besiegt hat, nicht im geringsten an seine zurückgelassene Gemahlin, während der Herzog im kaiserlichen Lager vor Sehnsucht nach seiner Gattin fast vergeht.

Scene 2.

Die Bühne zeigt uns ein Zimmer im Mailänder Schlosse, in welchem Graccho, weil er der Herzogin ein Ständchen gebracht hat, auf Franciscos Befehl von einem Diener ausgepeitscht wird; ja, er muss für die erlittene Schmach dieser Bestrafung sogar noch Geld bezahlen, wobei ihn der Gerichtsdiener mit der Versicherung tröstet, dergleichen Fälle kämen öfter vor, und schon viele Frauen und Männer seien von ihm gezüchtigt worden. Der unglückliche Graccho trifft nun auch noch mit Giulio und Giovanni zusammen, die ihn in seinem Schmerze verhöhnen und verspotten.

Dann tritt Francisco auf, der seinem Diener befiehlt, ihn, falls Mariana käme, zu verleugnen; dagegen bittet er

das Kammermädchen Marcelias, ihm Zutritt zur Herzogin zu verschaffen. Graccho aber hört dies alles im Verstecke und verrät seiner Herrin Mariana Franciscos Lüge, aus Rache für die Auspeitschung.

Diese nur kurze Scene hat nichts Entsprechendes bei Flavius Josephus. Massinger kannte den Zeitgeschmack zu gut, um nicht zu wissen, dass das Theaterpublikum nach so viel ernsten, hochdramatischen Vorgängen einen Wechsel verlangte, und brachte wohl aus diesem Grunde unsere ziemlich derbe Scene auf die Bühne.

Scene 3.

Wir erblicken hier zunächst nur Francisco und Marcelia. Jener bittet, anscheinend tief zerknirscht, die Herzogin um Verzeihung:

„I do confess, humbly confess, my fault
To be beyond all pity, my attempt
So barbarously rude, that it would turn
A saint-like patience into savage fury."

Er teilt ihr nun mit, Sforza habe nur unter der Bedingung den Mordbefehl gegeben, dass er nicht lebend zurückkommen würde; bis zu seiner Heimkehr aber müsse er die Herzogin als seine Herrin ehren und achten. Der Herzog habe also nicht aus Hass, sondern aus übergrosser Liebe zu ihr diesen Auftrag erteilt. Aber Marcelia ist trotz alledem entrüstet über die engherzige Eifersucht ihres Gatten, der ihr nicht einen Augenblick länger das Leben gönne, als ihn selbst das Schicksal leben lasse.

Francisco droht nun, sich zu ermorden, wenn ihm Marcelia nicht verzeihe, so dass ihm seine weichherzige Gebieterin vergibt und ihm sogar verspricht, weiter mit ihm freundschaftlich zu verkehren; doch verbietet sie ihm, unlautere Hoffnungen zu hegen. Nur allzu deutlich merken

wir ihren aufsteigenden Unmut über Ludovicos Verhalten, wenn sie ausruft:

„But that my lord, my Sforza, should esteem
My life fit only as a page, to wait on
The various course of his uncertain fortunes,
Or cherish in himself that sensual hope,
In death to know me as a wife, afflicts me;
Nor does his envy less deserve my anger,
Which though, such is my love, I would not nourish,
Will slack the ardour that I had to see him
Return in safety."

Die Katastrophe kommt immer näher. Im zweiten Teile unserer Scene tritt der Herzog mit Pescara, Isabella, Mariana, Graccho und Gefolge auf. Ludovico hat die Zeit gar nicht erwarten können, seine abgöttisch geliebte Gemahlin wieder in seine Arme zu schliessen, und glaubt nun bestimmt, dass Marcelia, froh über seine glückliche Rückkehr, sich jubelnd an sein Herz werfen wird. Aber diese empfängt ihn noch unter dem Banne des Gefühls, das Franciscos Mitteilung in ihr erweckt hat, höchst zurückhaltend und kühl. Der Racheplan des Elenden ist glänzend gelungen! Ludovicos Bitte, ihn zu küssen, befolgt Marcelia mit den kalten Worten: „Ich gehorche"; und als er sie befremdet nach der Ursache ihres Verhaltens fragt, antwortet sie ausweichend, sie sei zu der Überzeugung gekommen, für sie beide würde Mässigung in der Liebe am besten sein, denn Leidenschaft vergehe.

Da glaubt Sforza, dass ihre ganze Liebe zu ihm erloschen sei, nennt sie treulos und weist sie wütend von sich, die sich jetzt grollend in ihre Gemächer zurückzieht. Er bereut, die Gnade des Kaisers angerufen zu haben, da ihm nunmehr das Leben zur Last geworden sei. Durch Lustbarkeiten aller Art will er jetzt seinen Schmerz betäuben, wie wir am Schlusse der Scene vernehmen:

„We will have sports of all kinds, and propound
Rewards to such as can produce us new;
Unsatisfied, though we surfeit in their store;
And never think of curs'd Marcelia more."

Den ersten Teil der Scene, der das Gespräch Franciscos mit Marcelia enthält, haben wir als Massinger's eigene Erfindung anzusehen. Bei Flavius Josephus finden wir keine Andeutung davon, dass der Verräter die Fürstin um Verzeihung bittet und auch diese von ihr schliesslich erlangt; ferner gibt der lateinische Text nicht die geringste Nachricht, dass der fürstliche Schwager seiner Herrin mitteilt, der Mordbefehl sei nur unter der Voraussetzung gegeben, dass der Fürst nicht lebend zurückkehren würde.

Die Versöhnung des Francisco mit der Herzogin hat der Dichter zur Herbeiführung der bald folgenden Katastrophe nötig, jedoch vermissen wir eine genügende Motivierung.

Der zweite Teil unserer Scene dagegen, der von dem Zerwürfnisse des Herzogs mit seiner Gemahlin handelt, ist durchaus der Quelle angepasst. In „Bell. Jud." I, 22 wird uns erzählt, wie Mariamne aus der Preisgabe des Geheimnisses schliesst, dass ihr Gatte sie nicht wahrhaft liebe und ihm das auch bei seiner Rückkehr deutlich zu verstehen gibt; wenn er sie wirklich geliebt hätte, so sagt sie, würde er den Mordbefehl niemals erteilt haben. Die Folge dieses kalten Empfanges ist denn auch fast dieselbe wie im Drama; denn kaum hat Herodes jene Worte gehört, so wird er wie von Sinnen, springt aufgeregt vom Lager empor und läuft in seinem Palaste hin und her.

In der zweiten Vorlage unserer Tragödie „Ant. Jud." XV, 3 ist der Zorn des so kalt begrüssten Fürsten noch grösser. Wütend stösst er hier die Königin von sich und kann sich nur mühsam beherrschen, sie nicht auf der Stelle zu töten.

Massinger hat auch in dieser Scene seine Quelle mit grosser dramatischer Kunst bearbeitet. Genaue Seelen-

kenntnis verrät er z. B., wenn er in Marcelia, obwohl sie gegen alle Versuchungen Franciscos standhaft bleibt, doch allmählich Unwillen über das Benehmen ihres Gatten entstehen lässt. Psychologisch fein hat der Dichter auch den Schluss der Scene gestaltet, in dem der Herzog durch allerlei Vergnügungen seinen Gram zu vergessen sucht.

Akt IV.

Scene 1.

In einem Zimmer des Schlosses treten Francisco und Graccho auf; und diesen, der seinem Gebieter anscheinend die Durchpeitschung vergessen hat und scheinbar allen seinen Wünschen gehorcht, beauftragt Francisco, die Eifersucht seiner Gemahlin Mariana möglichst zu schüren, damit sie ihn, den Francisco, bei Sforza eines intimen Verhältnisses mit der Herzogin anklage, denn gerade dessen gedrückte Stimmung erscheint dem Francisco als der richtige Zeitpunkt, seine teuflischen, schon lange vorbereiteten Rachepläne auszuführen. Für den Fall, dass es dem Graccho nicht gelingen sollte, Verdacht beim Herzoge zu erregen, droht ihm Francisco mit schweren Strafen. Doch auch der Mietling hat bei der Übernahme jenes Auftrages seine bestimmten Gedanken; das beweisen seine Worte, die er beim Verlassen der Bühne spricht:

„Till I get
A plummet that may sound his deepest counsels,
I must obey and serve him: Want of skill
Now makes me play the rogue against my will."

Was das Verhältnis unserer Scene zu der Quelle anlangt, so müssen wir konstatieren, dass der Dichter hier ganz selbständig verfährt. Er führt eine neue Figur in der Person des Graccho ein, der, wenn er auch schon früher aufgetreten ist, doch hier zum ersten Male eine grössere Rolle spielt;

er ist auch für die weitere Entwickelung des Dramas vorteilhaft und wirkt belebend.

Scene 2.

Hier erfahren wir gleich am Anfange von Tiberio und Stephano, die zusammen mit der Herzogin erscheinen, dass der Herzog sein heftiges Benehmen gegen die Gattin bereut; und ebenfalls lässt Marcelia in ihren Worten an die beiden Höflinge durchblicken, dass bei ihr inzwischen eine mildere Stimmung den ersten Aufwallungen des Zornes gefolgt, und sie bereit sei, sich zu versöhnen.

Jetzt tritt Francisco auf, bei dessen Kommen Tiberio und Stephano das Zimmer verlassen. Bald gerät nun die Herzogin, die sich in ihrem Schmerze um den Groll ihres Gatten unklugerweise mit keinem anderen als gerade mit Francisco ausspricht, immer mehr in dessen mit teuflischer Klugheit gestellte Netze.

Als er blos das Wort „Eifersucht“ seitens des Herzogs fallen lässt, ruft sie entrüstet aus, sie würde ihren Gemahl ewig hassen, wenn er nur die leisesten Zweifel an ihrer Reinheit hätte; und schliesslich verspricht sie dem Francisco, ihn selbst bei Sforza vor jeder Gefahr zu schützen. Francisco hat seinen Plan erreicht; und dieser Teufel in Menschengestalt geht mit den Worten weg:

„So, let it work! Her goodness, that denied
My service, branded with the name of lust,
Shall now destroy itself; and she shall find,
When he's a suitor, that brings cunning armd'
With power, to be his advocates, the denial
Is a disease as killing as the plague,
And chastity a clue that leads to death.“

Diese Scene besteht aus zwei Teilen. Für den ersten Teil, in dem eine baldige Versöhnung zwischen dem Herzoge

und der Herzogin in Aussicht gestellt wird, hat Massinger wohl „Ant. Jud.“ XV, 3 benutzt, wo Herodes sich wegen seines Misstrauens bei Mariamne entschuldigt, sogar für ihr sittsames Verhalten dankt und sie seiner vollen Liebe versichert.

Dagegen findet sich von einem Einvernehmen des fürstlichen Schwagers mit seiner Gebieterin keine Andeutung in der Quelle. Meisterhaft hat wieder der Dichter den immer mehr wachsenden, durch Franciscos Ränke erregten Hass der Herzogin gegen den Gatten geschildert, ein Umstand, der wohl deshalb hinzugefügt ist, um auf die bald folgende Katastrophe vorzubereiten.

Scene 3.

In einem anderen Zimmer des Mailänder Herzogsschlosses treten zunächst Sforza, Pescara und drei Edelleute auf. Ludovico bereut schon seine harten Worte gegen Marcelia und schiebt sich selber alle Schuld zu; die Tröstungen Pescaras und der Edelleute sind vergeblich. Um alles in der Welt will er versuchen, die Liebe seiner Gemahlin zurückzugewinnen und sein Unrecht nach Kräften wieder gutzumachen. Ja, so fest ist sein Vertrauen auf die Gattin wieder, dass er es für eitel Lüge hält, als Stephano und Tiberio, die er mit der Bitte um Gewährung einer Aussprache zur Herzogin geschickt, nach ihrer Rückkehr in ihm den Verdacht wecken wollen, Marcelia habe absichtlich einen Bruch mit ihm herbeigeführt, um den Verkehr mit Francisco ungehindert fortsetzen zu können. Im Bewusstsein ihres Wertes legt er schon die Hand an den Degen, um die Verleumder der Ehre seines Weibes zu strafen; er verlacht die Aussagen der beiden Edelleute, so dass Tiberio bewundernd ausruft: „This is a confidence beyond example!“

Auch Isabella und Mariana, die jetzt erscheinen, vermögen nicht, sein Vertrauen auf die Gattin zu erschüttern; und obwohl beide Frauen versichern, dass die Herzogin

stündlich mit Francisco zusammenkomme, obwohl sie Marcelia offen des Ehebruches anklagen, hält er alles für unwahr und droht der Mutter und Schwester mit den schwersten Strafen. Volles Vertrauen zeigen seine Werte:

„And, if my love
Could suffer an addition, I'm so far
From giving credit to you, this would teach me
More to admire and serve her."

Erst als der Schurke Francisco auftritt und erklärt, Marcelia habe ihn verführen wollen und verfolge ihn noch stündlich mit schändlichen Anträgen, wobei er sich selbst mit teuflischer Schlauheit von jeder Schuld freizumachen weiss, erst da glaubt Sforza an die vermeintliche Untreue seiner Gemahlin und entbrennt in wilder Eifersucht. Sein Zorn ist dann aber auch masslos und legt sich selbst da nicht, als Francisco ihm eröffnet, dass er ihr widerstanden und sie sich nicht tatsächlich des Ehebruchs schuldig gemacht habe. Keine Strafe dünkt dem Herzoge in seiner furchtbaren Wut hart genug; denn die Schuld der Gattin ist ihm nunmehr ganz zweifellos. Er befiehlt Tiberio und Stephano, die Herzogin vorzuführen; und jetzt entfernt sich Francisco, indem er anheim gibt, Sforza könne sich leicht von der Wahrheit seiner Mitteilungen überzeugen, wenn er Marcelia fälschlicherweise seinen (des Francisco) Tod verkünden würde.

Marcelia erscheint jetzt unter starker Bedeckung mit Tiberio und Stephano auf der Bühne, um ihrem Gatten wegen seiner grundlosen Eifersucht die herbsten Beschuldigungen ins Gesicht zu schleudern. Doch Ludovico hält dieses trotzige Benehmen für einen neuen Beweis ihrer Schuld und erklärt ihr nun, er habe ihren Buhlen Francisco eigenhändig getötet. Da lässt sich die Herzogin im Affekte zu der Lüge hinreissen, sie habe ihn geliebt, anstatt die erbärmlichen Ränke dieses Elenden zu enthüllen. Sinnlos vor Wut, stösst der Herzog nach diesem Geständnisse der

unglücklichen Marcelia den Dolch in die Brust, und jetzt erst sieht diese ein, wie töricht sie gehandelt hat:

„Oh! I have fool'd myself into my grave!"

Zum vollsten Beweise ihrer Schuld will Sforza noch den Francisco seine Aussagen vor ihr wiederholen lassen; da erfährt er von Stephano, dass der Schurke entflohen ist, und nun wird ihm mit schrecklicher Gewissheit alles klar; zumal auch Marcelia jetzt mit ihren Enthüllungen nicht zurückhält und sterbend versichert, dass Francisco nicht der Verführte, sondern der Verführer gewesen sei und ausserdem den geheimen Befehl des Herzogs verraten habe. Mit ihren letzten Worten vergibt sie Ludovico, der nunmehr über den Tod seiner Gattin ganz von Sinnen ist.

Auch in dieser Scene behandelt Massinger seine Quelle ganz frei, denn nur die allgemeinen Motive hat er ihr entlehnt, die Ausführung im einzelnen ist ganz seiner eigenen Phantasie entsprungen.

Den Anfang unserer Scene, in dem wir von der Reue des Herzogs und seinem grossen Vertrauen auf die Gemahlin hören, hat Massinger ganz selbständig geschaffen. Er verfolgt hiermit vielleicht den Zweck, den Charakter seines Helden zu veredeln und uns menschlich näher zu bringen, als dies bei Flavius Josephus der Fall ist.

Was den weiteren Verlauf der Scene anbelangt, in welchem Isabella und Mariana auftreten und die Marcelia des Ehebruches anklagen, so geht dagegen hier der Dichter auf den Historiker zurück. Dieser erzählt uns in „Bell. Jud." I, 22, dass die Schwiegermutter und Schwägerin der Mariamne aus Rache, weil sie von ihr beschimpft worden sind, die Königin der Buhlerei mit Josephus beim Könige beschuldigen, und im gleichen Kapitel etwas später, dass Herodes' Schwester Salome, als ihr Bruder bei seiner Rückkehr von Antonius den Verrat des Befehles erfährt und darüber in heftige Wut gerät, diesen für Verleumdungen so günsti-

gen Augenblick in geschickter Weise benutzt, um seinen Verdacht gegen Josephus zu verstärken.[1])

Die grösste Ähnlichkeit aber zeigt Massinger mit „Ant. Jud." XV, 3, wo Salome bei ihrem eben heimgekehrten Bruder die verhasste Mariamne eines verbotenen Umganges mit Josephus anklagt, der König jedoch, genau wie in unserer Scene der Herzog, trotz dieser Intriguen in seiner heissen Liebe noch immer an die Unschuld seiner Gattin glaubt. Auch im Kapitel 7 derselben Quelle erfahren wir, dass Salome und Alexandra mit ihren Verleumdungen das Feuer der Eifersucht bei Herodes schüren, dass dieser jedoch noch nichts gegen seine Gemahlin zu unternehmen vermag.

Der dritte Teil der Scene, in welchem Francisco die Herzogin des versuchten Ehebruches mit sich selber anklagt, hat nur oberflächliche Ähnlichkeit mit der lateinischen Vorlage. Wie im Drama diese Mitteilung den Herzog in furchtbare Wut versetzt, so wird in „Bell. Jud." I, 22 der König durch die Angabe wie vom Donner gerührt, in „Ant. Jud." XV, 3, schreit er vor Zorn laut auf. Ein wichtiger Unterschied besteht jedoch darin, dass in unserem Stücke der Verräter selber, in der Quelle dagegen Schwiegermutter und Schwägerin die Fürstin des Ehebruches beschuldigen. Wenn bei Massinger der Verräter den Herzog bittet, er möge der Marcelia seinen (des Francisco) Tod fälschlich berichten, so ist das völlig eigene Erfindung des Dichters und offenbar deshalb hinzugefügt, weil er diesen Umstand für die weitere Entwickelung seines Dramas brauchte.

Was das Verhältnis des Schlusses unserer Scene zur Quelle betrifft, so ist zu sagen, dass Massinger auch hier ganz selbständig verfährt. Wenn im Drama die Fürstin, von Wachen umgeben, auf der Bühne erscheint und ihren Gemahl mit Schmähungen überschüttet, wenn sie ferner in der Aufregung vorgibt, Francisco geliebt zu haben, und

1) Salome soror eius, accepto tempore criminandi, suspitionem de Josippo confirmavit.

hierauf vom Gatten erstochen wird, so hat das alles der Dramatiker frei aus sich heraus geschaffen.

Die grösste Abweichung der Tragödie von ihrer Vorlage besteht aber in der Art und Weise, in welcher der wütende Fürst seinem Grolle Luft macht. In „Bell. Jud." I, 22 befiehlt Herodes, rasend vor Eifersucht, auf der Stelle beide, also Mariamne und Josephus, zu töten; in „Ant. Jud." XV, 3 lässt er blos seinen Schwager ohne Verhör hinrichten und Alexandra, seine Schwiegermutter, als die Urheberin alles Unheils, ins Gefängnis werfen, ohne der Königin irgend etwas zu Leide zu tun.

In „Ant. Jud." XV, 7 verweigert Mariamne dem Könige jede Liebkosung und erzürnt ihn dadurch so sehr, dass er sie mit Einkerkerung bestrafen will. In diesem Augenblicke verklagt der von Salome gewonnene Mundschenk die Mariamne bei Herodes, dass sie ihn bestochen habe, ihren Gatten zu vergiften. Der König lässt nun die Sache sofort untersuchen; doch vermag selbst der vertrauteste Kämmerling der Königin, der sonst von allem Tun und Treiben seiner Herrin unterrichtet ist, keine Auskunft zu geben. Auf die Folter gespannt, gesteht er nur, Soëmus habe den Mordbefehl der Königin verraten. Daraus schliesst aber Herodes auf ein sträfliches Einvernehmen des Soëmus mit Mariamne und lässt jenen töten, diese vor Gericht stellen. Er klagt sie des Vergiftungsversuches an und zeigt sich dabei so erbittert, dass die Richter, aus Furcht vor ihm, die Königin zum Tode verurteilen, allerdings in der Annahme, er werde ihr schliesslich das Leben schenken oder wenigstens die Vollstreckung des Urteils verschieben. Salome gelingt es jedoch, beim Könige die sofortige Hinrichtung Mariamnes durchzusetzen, indem sie vorgibt, im Falle einer Begnadigung würde das Volk sich empören.

Dass in unserer Tragödie der Fürst selbst seine Gattin tötet, nicht, wie bei Flavius Josephus, durch andere Personen umbringen lässt, ist ein echt dramatischer Zug, wie wir ihn

auch bei Shakespeare in vielen seiner Werke beobachten können.

Die Gestaltung des Schlusses unserer Scene, in welchem der Herzog die Unschuld Marcelias einsieht, ist das Werk des Dichters. Die ziemlich dürftige Erwähnung in „Bell. Jud." I, 22, wo wir lesen, dass bei Herodes schnell die Reue der Leidenschaft folgt und dass er bald nach der Hinrichtung die heftigsten Gewissensbisse bekommt, hat Massinger trefflich auszuarbeiten verstanden. Bei ihm ist Ludovico auch nach dem Todesstosse noch fest von der völligen Schuld seiner Gattin überzeugt, selbst dann noch, als sie selber sterbend ihre Unschuld versichert. Erst nachdem er die eilige Flucht Franciscos erfahren hat, bricht er unter dem niederschmetternden Bewusstsein seines schrecklichen Irtums völlig zusammen. Durch eine solche Änderung seiner Quelle erreicht unser Dichter mächtigen Eindruck beim Zuschauer und vertieft die Wirkung.

Akt V.

Scene 1.

Der Schauplatz der Handlung ist Mailand, und zwar das Haus Eugenias, wo wir Francisco und dessen Schwester in männlicher Kleidung erblicken. Francisco bringt es fertig, auch sie gegen Sforza aufzuwiegeln und glühendes Verlangen nach Rache für dessen Treulosigkeit in ihr zu erregen. Wie er Eugenia mitteilt, hat er die Herzogin weniger geliebt, als sie nur in Schande bringen wollen, um sich an Ludovico wegen seines treulosen Verhaltens gegen die Schwester zu rächen.

Durch Graccho, der ihm gefolgt ist und jetzt auf der Bühne erscheint, wird nun Francisco von der ihn bedrohenden Gefahr unterrichtet: alle Ausgänge seien durch Truppen des Herzogs besetzt und die Nachbarstaaten von seinem Verbrechen unterrichtet. Er könne also unmöglich seinen Verfolgern entgehen, wenn er sich nicht verkleide. Aber der

schlaue Francisco durchschaut die Absicht Gracchos, der sich seiner bemächtigen und so für die Schmach der Auspeitschung rächen will; um vor ihm sicher zu sein, lässt ihn Francisco in Fesseln legen. Seine teuflischen Worte am Ende der Scene:

„But now to our last scene, which we'll so carry,
That few shall understand how 'twas begun,
Till all, with half an eye, may see 'tis done"

bereiten uns auf die am Schlusse der Tragödie folgenden Schrecken vor.

Diese Scene ist von Massinger erfunden, zeigt aber, wie überhaupt der 5. Akt in seiner Gesamtheit, manche dramatische Schwächen. Dass Franciscos Rache gegen den Herzog und die Herzogin gerichtet ist, wissen wir schon von früher; er kann jedoch diese Rache sehr gut allein ausführen und braucht hierzu nicht die Hilfe seiner Schwester, die erst jetzt, im letzten Akte des Dramas, auftritt. Das verspätete Eingreifen Eugenias, deren Entehrung die Triebfeder des Ganzen ist, entbehrt der dramatischen Wirksamkeit. Ausserdem verhält sich die verlassene Geliebte des Herzogs ganz passiv, während eine solche Gestalt nur als energische Gegenspielerin dramatisches Interesse beanspruchen kann, z. B. die Gräfin Orsina in Lessing's „Emilia Galotti".[1])

Scene 2.

Wir werden jetzt nach dem Mailänder Herzogsschlosse zurückversetzt. Gleich am Anfange hören wir von Pescara, den wir mit Tiberio und Stephano auf der Bühne erblicken, dass Sforza infolge seiner Tat dem Wahnsinne verfallen ist.

Bald kommt dann auch der Herzog selber, von Isabella, Mariana und mehreren Ärzten begleitet, nachdem die Leiche Marcelias von einigen Dienern auf die Bühne gebracht worden ist. Kniefällig fleht Ludovico die Ärzte an, seine Gattin

1) Conrad, Massinger's „Herzog von Mailand". Stuttgart 1904. pag. 21.

wieder gesundzumachen, verflucht Mutter und Schwester, die ihr Unrecht jetzt einsehen und deshalb die Schmähungen ruhig hinnehmen, und gibt sich erst zufrieden, als die Chirurgen ihm vorspiegeln, die Wunde der Herzogin sei nicht tötlich; es werde ihnen gelingen, sie allmählich ins Leben zurückzurufen. Rührend versteht es Massinger darzustellen, wie Ludovico die Ärzte beschwört, Marcelia behutsam zu behandeln, da die leiseste Berührung sie schmerze, und wie er nicht erwarten kann, bis sie von ihrem Schlummer wieder erwacht.

Da erscheint Francisco mit seiner Schwester Eugenia, beide als jüdische Ärzte verkleidet. Er verschafft sich Zutritt zum Herzoge, dem er versichert, durch wundertätige Tropfen würde er die Herzogin schnell gesund machen; allerdings müsse man ihn mit der Kranken allein lassen. Sforza gibt diesem Verlangen bereitwilligst nach; und nun streicht Francisco, der mit seiner Schwester bei der Leiche zurückbleibt, deren Hände und Gesicht mit einem starken, der Toten ein lebensfrisches Aussehen gebenden Gifte, ein so schreckliches Beginnen, dass selbst Eugenia schaudernd ausruft: „I tremble, and thus to tyrannize upon the dead, is most inhuman!“ Dann ruft er den Herzog herein, der, über die blühende Farbe der Gattin entzückt, sich über sie wirft und sie küsst. Im selben Augenblicke stürzt Graccho, der sich seiner Fesseln entledigt hat, in den Saal und entlarvt Francisco. Dieser rühmt sich noch stolz seiner Tat und gesteht alles, auch dass er soeben den Herzog vergiftet habe aus Rache für seine Treulosigkeit gegen die Schwester. Er verachte alle Foltern und wolle jetzt gern aus dem Leben scheiden, da sein Vergeltungswerk vollbracht sei.

Tief erschüttert beim Anblicke seiner früheren Geliebten Eugenia, die er jetzt in der Verkleidung des zweiten Arztes erkennt, bittet der Herzog sie um Verzeihung und legt seiner Umgebung ans Herz, sie den Rest ihres Lebens in einem Kloster verbringen zu lassen. Das Gift wirkt schnell; sterbend befiehlt Sforza, den verräterischen Francisco gräss-

lich zu Tode zu foltern; mit seiner Gattin Marcelia will er in einem Grabe ruhen. Pescara richtet noch einige warnende Worte an das Publikum: „There's no trust in a foundation that is built on lust," und dann fällt der Vorhang.

Auch diese Schlussscene zeigt, wenn auch nur im Anfange und nur in grossen Zügen, Ähnlichkeit mit Flavius Josephus. Wie im Drama der Herzog noch immer auf eine Rettung der toten Gemahlin hofft, so will in „Bell. Jud." I, 22 Herodes nicht an den Tod der Mariamne glauben, sondern stellt sie sich in seinem Liebesschmerze noch immer als lebend vor, bis er endlich, von der Zeit belehrt, die Tote mit derselben Inbrunst betrauert, mit der er die Lebende geliebt hatte.

In „Ant. Jud." XV, 7 entbrennt bei dem Könige bald nach der Hinrichtung seiner Gemahlin wieder die alte heisse Liebe zu ihr. Er glaubt nicht an den Tod der Mariamne, sondern hält sie noch immer für lebend. Seine Sehnsucht nach ihr wird immer grösser, so dass er bald ihren Namen ausruft, bald sie kläglich beweint, bald durch Vergnügungen aller Art, besonders durch Gastmähler und Trinkgelage, seinen Schmerz zu betäuben sucht. Er vernachlässigt die Regierungsangelegenheiten und befiehlt mitunter seinen Dienern, die Königin zu rufen, als ob sie noch lebe.[1])

Den zweiten Teil der Scene, der die Behandlung der Leiche durch Francisco und den Tod des Herzogs enthält, hat unser Dichter frei erfunden. Dieses Motiv, das Bestreichen des Leichnams mit Gift, kommt übrigens in unserem Stücke nicht zuerst vor, sondern ist der Katastrophe eines am 31. Oktober 1611 lizensierten Trauerspiels entlehnt, betitelt „The Usurping Tyrant", auch „The Second Maiden's Tragedy" genannt, das höchstwahrscheinlich Massinger gleichfalls verfasst hat, so dass er sich im Schlusse unseres Stückes wiederholt.[2])

1) Tanta vis autem cupidinis Herodis erat, ut ne mortuam quidem putaret eam, sed prae egritudine tanque vivam alloqueretur.

2) Tieck, Shakespeare's Vorschule. Leipzig 1823 vol. II, pag. 87. — Phelan, On Philip Massinger Dissertation. Leipzig 1878, pag. 48 ff. —

Auch in der wohl von Kyd um 1590 verfassten Tragödie „Soliman and Perseda“ finden wir ein ähnliches Motiv.[1]) Hier belagert Soliman die Insel Cypern und verwundet dabei tötlich die als Mann verkleidete Perseda, seine Geliebte. Sterbend gibt sie sich zu erkennen und gewährt ihm einen Kuss, durch den er sein Ende findet, da ihre Lippen vergiftet sind.

Einen ähnlichen grausamen Schluss haben wir in dem Drama „The Revenger's Tragedy“ von Cyril Tourneur[2]) und in der Novelle „El curioso impertinente“ des Cervantes,[3]) für den Massinger anscheinend eine besondere Vorliebe gehabt hat. Im „Renegado“ hat Massinger sogar direkt den „Don Quichote“[4]) und eine Komödie des Cervantes, nämlich „Los Baños de Argel“, benutzt,[5]) doch nur ziemlich oberflächlich und in grossen Zügen.

Fassen wir jetzt, nachdem wir den Inhalt des Dramas kennen gelernt haben, die Ergebnisse der vorausgehenden Erörterungen kurz zusammen.

Bei weitem die wichtigste Quelle unserer Tragödie ist Flavius Josephus. Aber Massinger hat sich durchaus nicht sklavisch an ihn gehalten, da sein Stück viel verwickelter ist und eine weit grössere Zahl von Personen vorführt als die Quelle.

Die Hauptpunkte, in denen unser Dramatiker mit dem jüdischen Historiker übereinstimmt, sind etwa folgende:

Bei beiden bildet die Grundlage des ganzen Konfliktes der Mordbefehl, den ein seine Gattin eifersüchtig liebender

---

Ward. A History of English Dramatic Literature. London 1899 vol. II, pag. 178 und pag. 272 Anmerkg. 1. — Anglia. Zeitschrift für englische Philologie vol. III, pag. 364. — Fleay, a. a. O. vol. II, pag. 331.

1) Fischer, Zur Kunstentwickelung der englischen Tragödie. Strassburg 189.: pag. 90.

2) Gifford, a. a. O. vol. I, pag. 344 Anmerkung.

3) Gifford, a. a. O. vol. I, pag. 268 ff.

4) Heckmann, Massinger's „The Renegado“ und seine spanischen Quellen. Dissertation Halle 1905.

5) Koeppel, a. a. O. pag 100, Anmerkung 2.

Fürst vor der Abreise zu seinem siegreichen Gegner einem vertrauten Günstlinge seines Hauses gibt; bei beiden wird dieser geheime Auftrag verraten, woraus dann der Fürst auf einen sträflichen Umgang seiner Gattin mit seinem Günstlinge schliesst und die Gemahlin tötet; bei beiden hat die unglückliche Fürstin an ihren weiblichen Verwandten am Hofe arge, auf ihr Verderben sinnende Feinde; bei beiden bewirkt der Gemütszustand des fürstlichen Helden nach der von ihm selbst veranlassten Katastrophe tiefe Reue und arge Zerknirschung.

Wie Salome ihren eigenen Gatten Josephus, so beschuldigt Mariana ihren Gemahl Francisco des Ehebruches, wie Herodes so hält Sforza die Tote für lebend und kann sich mit dem Gedanken ihres Todes nicht vertraut machen.

Schliesslich lässt unser Dramatiker im Anschlusse an Flavius Josephus' zweiten Bericht, wo Herodes nach der Schlacht bei Actium sofort zu Octavianus eilt, um dessen Gunst zu erlangen, seinen den Franzosen befreundeten Ludovico unmittelbar nach seiner Niederlage ins kaiserliche Lager gehen, um Karl V. zu versöhnen.

Jedoch lassen sich auch manche Abweichungen nachweisen. So macht der Dichter unter anderem seine nach Josephus' Alexandra geschaffene Isabella nicht zur Schwiegermutter, sondern zur Mutter des Herzogs; ferner lässt er in der Scene zwischen Ludovico und Karl, die sonst genau der Zusammenkunft des Herodes mit Octavianus entspricht, uns die Verhandlung nicht durch Boten oder durch den Fürsten selbst berichten, sondern unmittelbar vor unseren Augen stattfinden, wodurch natürlich die Wirkung bedeutend erhöht wird.

Ein weiterer Unterschied Massinger's von seinem Vorbilde ist der, dass er Mariana und Isabella nach Marcelias Tode ihr früheres Benehmen gegen die Verstorbene bereuen lässt, während bei Flavius Josephus die entsprechenden Personen, Salome und Kiparim, keine derartige Sinneswandelung zeigen.

Im allgemeinen aber überwiegen die Ähnlichkeiten bei weitem die Verschiedenheiten. Dass Massinger die beiden Werke des Flavius Josephus, den er wohl in einer englischen Übersetzung gelesen, ziemlich ausgiebig benutzt hat, geht meines Erachtens aus der Analyse unseres Dramas zur Genüge hervor.

Bei einer genaueren Untersuchung der geschichtlichen Vorgänge, die Massinger's Tragödie zu Grunde liegen, finden wir zwei sehr beträchtliche Abweichungen unseres Dichters von dem wahren, historischen Sachverhalt: nicht Ludovico, der schon 1510 gestorben ist, sondern dessen Sohn Francesco Sforza steht zur Zeit der Schlacht von Pavia an der Spitze des Herzogtums Mailand, nicht mit den Franzosen, sondern gegen die Franzosen kämpft er.

Massinger hat sich also nur sehr wenig an die wirklichen Ereignisse gehalten und den historischen Hintergrund seiner Tragödie mit grosser Freiheit komponiert. Ein geschichtliches Drama ist der „Herzog von Mailand" nicht. Wie wenig der Dichter selbst daran dachte, geht schon daraus hervor, dass er den Herzog im Personenverzeichnisse als „Ludovico Sforza supposed Duke of Milan" anführt.

Unser Dramatiker bietet uns in seinem Stücke den klassischen Stoff von Herodes und Mariamne im Gewande moderner Geschichte. Er muss demnach aus zwei Historikern geschöpft haben, einem antiken und einem modernen.

Der antike Historiker, den er benutzte, war, wie wir gesehen haben, Flavius Josephus.

Der moderne Historiker, der unseren Dichter über die Kriege zwischen Karl V. und Franz I. unterrichtete, ist nun Francesco Guicciardini.

Landau [1]) hebt ganz richtig hervor, dass Massinger in seinem „Duke of Milan" in eigentümlicher, man könnte fast sagen, unerhörter Weise zwei durch mehr als 15 Jahrhunderte von einander getrennte historische Stoffe, nämlich

---

1) Landau, a. a. O. vol. IX, pag. 219.

Guicciardini's und Josephus' Geschichtswerke, zusammengeschweisst habe.

Nach seiner Ansicht und überhaupt der meisten Literaturhistoriker hat nun Massinger zu seinem Drama die Bücher XVI—XIX von Guicciardini's „Storia d'Italia"[1]) gebraucht, in denen die Kämpfe und die schliessliche Versöhnung Kaiser Karls V. mit dem Herzoge von Mailand erzählt werden; aber ich kann mich dieser Meinung nicht anschliessen, denn, wie ich hoffe beweisen zu können, lassen sich nur ganz geringe Ähnlichkeiten zwischen Massinger und Guicciardini feststellen. Sehen wir zu, worin diese Ähnlichkeiten bestehen.

Im 16. Buche erfahren wir, dass Francesco Sforza Ende Juli 1525 die Investitur mit dem Herzogtume Mailand erhält, doch nur, wenn er sofort 100000 Dukaten zahlt und sich zu weiteren 500000 in verschiedenen Zeitabschnitten verpflichtet; ferner müsse er den Markgrafen von Pescara zum Oberfeldherrn seines Heeres machen.[2]) Sforza nimmt auch die Belehnung an und zahlt dafür 50000 Dukaten.[3]) Der Markgraf von Pescara zwingt dann das Volk von Mailand, dem Kaiser Treue zu schwören.

Die einzige mir wichtig erscheinende Angabe des 17. Buches ist die, dass im Jahre 1526 Mailand in die Gewalt des Kaisers kommt.[4])

Im 18. Buche habe ich keine Stelle entdecken können, die eine Benutzung durch Massinger erkennen liesse.

Anders steht es mit dem 19. Buche, das mehrere auf unser Drama bezügliche Mitteilungen aufweist. Wir erfahren hier, dass Francesco Sforza sich sofort nach seiner Ankunft in Bologna zum Kaiser begibt und ihm erklärt, dass er auf seine Güte und Gerechtigkeit vertraue; er verzichte daher

---

1) Guicciardini's „Italienische Geschichte" habe ich in der italienischen Ausgabe von Michael Kluch, Freiburg 1776, eingesehen.

2) a. a. O. pag. 44.

3) a. a. O. pag. 52.

4) a. a. O. pag. 154.

auf den ihm gegebenen Geleitsbrief. Diesen wirft er Karl zu Füssen, was dem Kaiser grosse Genugtuung bereitet.[1]) Nach fast einmonatlichen Verhandlungen wird am 23. Dezember 1529 Friede zwischen Karl und Sforza geschlossen, wobei sich dieser verpflichtet, innerhalb eines Jahres 400000 Dukaten und innerhalb von zehn Jahren weitere 50000 zu zahlen. Hierauf verleiht ihm der Kaiser die Investitur und bestätigt ihm seine frühere.

Die Anklänge, die unsere Tragödie an Guicciardini's Geschichtswerk enthält, sind also ganz unbedeutend, und ich möchte nochmals die Ansicht aussprechen, dass von einer Benutzung des Italieners kaum oder doch wenigstens in nur sehr beschränktem Masse die Rede sein kann. Auch Proelss[2]) hält es für unwahrscheinlich, dass unser Dichter den Guicciardini zum Vorbilde gehabt habe; und in ähnlichem Sinne spricht sich Wurzbach[3]) dahin aus, dass eine nähere Bekanntschaft Massinger's mit der italienischen Literatur schwerlich anzunehmen sei; „was ihm von derartigen Werken bekannt war, dürfte er englischen Übersetzungen[4]) entnommen haben, deren es zu seiner Zeit sehr viele gab." Ebenso hält es Gifford[5]) für kaum wahrscheinlich, dass Massinger den Guicciardini benutzt habe; im günstigsten Falle habe er nur sein 19. Buch als Vorlage gehabt.

Direkt gegen die Annahme einer Benutzung Guicciardini's ist Baudissin,[6]) der folgende Ansicht äussert: „An die Ge-

---

1) a. a. O. pag. 384: e che perciò in quanto a queste rinunziava liberamente il salvocondotto, la scrittura del quale avendo in mano la gittò innanzi a lui, cosa, che molto satisfece a Cesare.

2) Altenglisches Theater. Leipzig 1900. vol. II, pag. 152.

3) Wolfgang v. Wurzbach, „Philip Massinger". Shakespeare-Jahrbuch. Berlin 1900. vol. XXXV.

4) Die bekannteste englische Übersetzung von Guicciardini's „Storia d'Italia" war die von Sir Geoffrey Fenton, die 1579 erschien und der Königin Elisabeth gewidmet wurde.

5) Gifford, a. a. O. vol. I, pag. 234.

6) Graf v. Baudissin, Ben Jonson und seine Schule. Leipzig 1836. vol. II, pag. 516.

schichte hat sich Massinger sehr wenig gebunden und seinen Plan gewiss nicht, wie der 'Companion of the playhouse' angibt, aus dem Guicciardini geschöpft; er mag vielleicht eine Sammlung populärer Erzählungen dazu benutzt haben."

Speziell Guicciardini's letzte Bücher, die doch Massinger nur verwertet haben könnte, dürfen kaum den Ruhm der Originalität oder selbständigen Forschung beanspruchen, da sie in engem, fast sklavischem Anschlusse an ein 1531 zu Mailand erschienenes Werk des Galeazzo Capella „Commentarii de rebus gestis pro restitutione Francisci II. Mediolanensis ducis" geschrieben sind.

Als vierte Quelle zu seiner Tragödie erscheint mir Massinger keinen geringeren benutzt zu haben als William Shakespeare.

Massinger hatte eine tiefe Verehrung für Shakespeare, in dem er seinen grossen Meister erkannte, und fast jedes seiner Werke gibt davon Zeugnis, wie gründlich er ihn studiert und wie tief er ihn erfasst hat. Seine Beeinflussung durch Shakespeare zeigt sich bei manchen seiner Stücke im Gange der Handlung, bei anderen in der Zeichnung der Charaktere, fast immer aber in deutlichen Wort- und Ausdruckserinnerungen.[1])

Ganz besonders grosse Ähnlichkeit zeigt jedoch unser Drama, das kaum 7 Jahre nach Shakespeare's Tode erschien, mit dessen „Othello", in dem Desdemona der Leidenschaft der Eifersucht ebenso schuldlos und durch dieselben höllischen Ränke zum Opfer fällt wie unsere Marcelia.

---

1) Wolfgang v. Wurzbach, a. a. O. pag. 236 ff. — H. A. Shands, Massinger's „The Great Duke of Florenee". Dissertation Halle 1902. pag. 21, 27, 33, 40, 41, 45, 64. — Raebel, Massinger's Drama „The Maid of Honour". Dissertation Halle 1901. pag. 45.

Schon Monck Mason[1]) bemerkt: „It is impossible for any one to read this tragedy, without turning his thoughts to Shakespeare's 'Othello' and comparing them together; for the general subject for both plays is precisely the same. It is jealousy excited by the artifices of a villain, in the breast of a generous unsuspicious man, to so fatal a degree, that it urges him to sacrifice an innocent wife, and finally ends in his own destruction, with that of the miscreant, who worked him upon to it."

Im Mittelpunkte beider Tragödien steht das Motiv der Eifersucht, die ein ehrloser Schurke in der Brust eines seine Gattin heiss liebenden Mannes erregt. In beiden Stücken verflucht und tötet der Titelheld, durch die Worte des Verleumders von wilder Leidenschaft getrieben, sein unschuldiges Weib, um gleich darauf seine Tat zu bereuen. Beide Dramen enden mit dem Tode des Helden und dem des schurkischen Verräters.

Beschäftigen wir uns jetzt mit den Hauptfiguren von Massinger's und von Shakespeare's Tragödie etwas eingehender.

Marcelia ist allerdings nach dem Vorbilde der Mariamne des Flavius Josephus geschaffen, doch finden wir bei ihr auch viele Charakterzüge der Desdemona. Wie diese ist sie voller Anmut und Liebenswürdigkeit und bewahrt ihre Hoheit und Würde auch ihren Feinden gegenüber; keusch und edel, zeigt sie in ihrem ganzen Verhalten gegen Francisco eine bewundernswürdige Seelengrösse genau wie Othellos Gemahlin, die im Bewusstsein ihrer Reinheit sogar bei den schwersten Beschuldigungen des Mohren ihre Ruhe bewahrt. Selbst allem Unwahren und Falschen abgeneigt, erwartet sie wie Desdemona dieselbe edle Gewinnung von ihren Mitmenschen. Auch wenn sie sich schliesslich zu der Lüge hinreissen lässt, den elenden Francisco geliebt zu haben, so erinnert sie wieder an Desdemona, die ihrem tiefsten

1) In seiner vierbändigen Massinger-Ausgabe London 1779. vol. I, pag. 264.

Mitleide Ausdruck gibt, als ihr der Gatte Cassios Tod mitteilt. Wie Shakespeare's Heldin gewinnt Massinger's Marcelia unsere Sympathien; edel und grossmütig, schnell dazu bereit, die Sünde zu tadeln, aber noch schneller bereit, alles Unrecht zu verzeihen und an die wahre Reue des Sünders zu glauben, hätte sie ein besseres Los verdient.[1])

Ihr Gatte Ludovico Sforza erscheint im Drama als ein durchaus ehrenwertes, von den besten Gefühlen beseelter Mann.[2]) Er erwartet die gleiche wohlwollende Gesinnung, die er anderen entgegenbringt, besonders von Francisco, dem er blindlings vertraut; an einen Betrug dieses Mannes kann er nicht glauben und bleibt daher blind gegen alle Intriguen, die ein ruhigeres und klareres Urteil bald erkannt haben würde.

Darin stimmt er völlig mit Othello überein, von dem ten Brink[3]) sehr richtig sagt: „Othellos Eifersucht, sein unbegründeter Verdacht, erklärt sich nicht etwa blos aus einer gewissen geistigen Beschränktheit, sondern wesentlich aus seiner offenen, edelmütigen, vertrauensvollen Natur. Weil er selber keine Verstellung kennt, glaubt er an keine Verstellung bei Jago."

Wie Ludovico seinem Günstlinge Francisco so unbedingtes Vertrauen schenkt, dass er ihm vor der Abreise zum Kaiser seine Marcelia übergibt, so ist auch Othello von der Ehrlichkeit seines Fähnrichs Jago derartig fest über-

---

1) Herapath, „Womenfolk in the 'Duke of Milan'". Academy vom 19. Dezember 1891: Marcelia is a high-souled woman, quick to rebuke sin, yet still more ready to pardon injuries and to believe in the true repentance of the sinner. Her spotless purity reminds us of Imogen, her railing tongue of Herminia, her wifely protestation recalls Portia, her sweet forgiveness Hermione.

2) Conrad, „Englische Literatur". Preussische Jahrbücher vom Juni 1901, pag. 539: Sforza ist nicht der rohe, für unsere Kulturhöhe ganz uninteressante Nietzsche'sche Übermensch, sondern ein moderner Held von edlem Wollen, aber heisser Leidenschaft.

3) Fünf Vorlesungen über Shakespeare. Strassburg 1893. pag. 152.

zeugt, dass er sich durch ihn sein Weib Desdemona nach Cypern nachbringen lässt.

Nur das Verhalten der beiden Helden kurz vor der Katastrophe ist verschieden. Othello sieht in jedem Worte und jeder Miene seiner Gemahlin einen Beweis ihrer vermeintlichen Vergehens, Sforza dagegen entschuldigt die Gattin durch sein eigenes unkluges Benehmen. Bei einem Manne von solcher Denkungsart können daher alle Anklagen und Verleumdungen wider seine Gattin keinen Anklang finden. Allein seinem Schwager Francisco glaubt er so fest, dass jetzt, noch rascher als im „Othello", die Katastrophe eintritt.[1])

Auch hier passen wieder auf Ludovico Sforza die Worte von ten Brink,[2]) welcher glaubt, dass die tragische Katastrophe nur durch die ausschliessliche Gewalt einer furchtbaren, den Helden ganz beherrschenden, seine Seele mit rasender Tyrannei zerrüttenden Leidenschaft herbeigeführt wird; der Knotenpunkt des Konfliktes liege also durchaus im Charakter des Helden.

Um noch eine Übereinstimmung zwischen Massinger und Shakespeare bei Sforza-Othello herauszugreifen, möchte ich bemerken, dass das freie, stolze Auftreten des Mohren vor dem Rate von Venedig (Akt I, Scene 3) stark an das selbstbewusste Benehmen des Herzogs vor dem Kaiser Karl (Akt III, Scene 1) erinnert.

Wenden wir uns nunmehr zu der teuflischen Figur des Francisco. Entgegen den Ansichten Landau's, Koeppels und Wurzbachs, die ihn alle drei nur mit der Person des Josephus des jüdischen Historikers zusammenstellen, möchte ich behaupten, dass Massinger's Francisco weniger in der Chronik des Flavius Josephus als vielmehr in Jago, dem Fähnriche Othellos, sein Vorbild hat. Franciscos Handlungs-

---

1) Baker, „The Plays of Philip Massinger". Academy vom 21. Juni 1890. pag 430: Sforza is a human being firm and manly in many respects, but somewhat liable to lose the balance of his mind by sudden outburst of ungovernable rage and hatred.

2) a. a. O. pag. 151.

weise entspricht der des Jago, nur mit dem Unterschiede, dass dieser blos von Rache, Francisco aber ausserdem noch durch seine eigene Schuld getrieben wird. Massinger lässt seinen Francisco als den erklärten Liebling des Herzogs auftreten. Er zeigt sich auch wirklich als Ehrenmann bis zu dem Augenblicke, wo er den blutigen Auftrag von Sforza erhält; denn sofort steigt da in ihm der Gedanke auf, dass er jetzt die schöne, von ihm begehrte Marcelia in seine Gewalt bekommen könne. Mit fast bewundernswerter Verschlagenheit versteht er seinen Plan ins Werk zu setzen, und als dieser misslingt, greift er zu List, Lüge, Verrat und Betrug, um seine Absichten zu erreichen.

Ein würdiges Gegenstück zu diesem Elenden ist der schurkische Jago, der ohne die geringsten Gewissensbisse lügt, betrügt, verleumdet und sogar mordet, dabei aber ganz vortrefflich und erfolgreich sich als das Muster aller Ehrlichkeit und Treue hinzustellen weiss, so dass sein wahrer Charakter jedem verborgen bleibt, ähnlich wie bei Francisco, dem es gelingt, sich bis zum letzten Augenblicke die Gunst seines Herrn zu erhalten. Wie Massinger den Francisco zuletzt als einen wenigstens einigermassen ehrenwerten Mann darzustellen versucht, der alle seine teuflischen Taten nur aus Rache für die Verführung seiner Schwester begeht, so will bei Shakespeare der elende Jago seine Schurkereien dadurch beschönigen, dass er den Mohren eines verbotenen Umganges mit seiner Gattin Emilia beschuldigt.

Nachdem unsere Tragödie lange Zeit in Vergessenheit geraten war, ging sie 1816 in einer neuen Bearbeitung zu London in Scene, jedoch ohne besonderen Anklang zu finden. Auch eine Bearbeitung für die deutsche Bühne durch den Dichter und Theaterdirektor Deinhardstein im Jahre 1848 liess das Publikum des Wiener Burgtheaters kalt

und teilnahmlos. Kaum einen grösseren Erfolg scheint eine Aufführung unseres Dramas auf dem Königlichen Schauspielhause zu Berlin im Jahre 1879 erzielt zu haben.

Werfen wir zum Schlusse noch einen zusammenfassenden Blick auf Massinger's Drama: Der Gang der Handlung schliesst sich fast überall, wenn auch nicht sehr eng, an Flavius Josephus an; die Charaktere der Hauptpersonen dagegen sind teils nach der Vorlage des jüdischen Historikers, teils aber auch nach dem Vorbilde von Shakespeare's „Othello" gezeichnet. Sforza und Marcelia nehmen eine Mittelstellung ein zwischen Othello und Desdemona einerseits und Herodes und Mariamne andererseits; Francisco ist zum grössten Teile dem Shakespeare entnommen und das Ganze in ein recht unwahres historisches Gewand gekleidet. Fast in dem ganzen Stücke sehen wir Massinger, wenn auch vielleicht wider Willen, unter dem Einflusse Shakespeare's stehen trotz der fremden Einkleidung und trotz der vielen Derbheiten in den einzelnen Scenen. Von diesen jedoch und von dem 5. Akte abgesehen, kann Massinger's Tragödie „The Duke of Milan" zu den besten Dramen seiner Zeit gerechnet werden.

Lebenslauf.

Am 1. Juni 1881 wurde ich, Erich Paul Gerhardt, als Sohn des damaligen Kaufmanns, jetzigen Rentners Louis Wilhelm Gerhardt zu Wittenberg geboren und erhielt meine Schulbildung auf dem dortigen Melanchthon-Gymnasium, das ich Michaeli 1900 mit dem Zeugnisse der Reife verliess, um in das 7. Lothringische Infanterie-Regiment No. 158 zu Paderborn als Fahnenjunker einzutreten. Laut A. K. O. vom 18. Mai 1901 wurde ich zum Fähnrich befördert und bestand am 21. December 1901 das Offiziersexamen auf der Kriegsschule zu Hannover, musste aber bald darauf wegen Krankheit um meinen Abschied einkommen, den ich auch laut A. K. O. vom 22. März 1902 erhielt.

Hierauf bezog ich Ostern 1902 die Kgl. Vereinigte Friedrichs-Universität Halle-Wittenberg, um mich dem Studium der neueren Sprachen, der Geschichte und Erdkunde zu widmen. Ostern 1903 ging ich auf ein Semester nach der Kgl. Bayer. Ludwig-Maximilians-Universität zu München, um dann endgültig nach Halle zurückzukehren.

Das Rigorosum bestand ich am 7. Juli 1905.

Während meiner 7 Semester hörte ich bei folgenden Herren Professoren und Docenten:

in München:

Blinkhorn, v. Heigel, Sieper, Silbernagel (†), Simon;

in Halle:

Aall, Aschaffenburg, Bechtel, Berger, Bremer, Brode, Clemen, Conrad, Counson, Droysen, Ewald (†), Ficker, Friedberg, Fries, Goldschmidt, Grattan, Hertzberg,

Hultzsch, Justi, Kirchhoff, Lindner, Medicus, Muff, Rachfahl, Riehl, Ritter, Robert, v. Ruville, Schenck, Schultze, Schwarz, Sobernheim, Sommerlad, Stammler, Suchier, Uphues, Vaihinger, Wagner, Wechssler, Wüst.

Allen meinen Herren Docenten bin ich zu grossem Danke verpflichtet, insbesondere aber Herrn Professor Dr. Wagner für die liebenswürdige Bereitwilligkeit, mit der er mich bei Abfassung meiner Dissertation durch mancherlei Ratschläge unterstützte.